

LA FUNZIONE DELL'ESTETICA MODERNA

Giuseppe DI GIACOMO

Riassunto

Considerare le immagini come testimonianza equivale a vederle come il luogo di una tensione sempre irrisolta tra memoria e oblio, dove l'oblio è il limite interno di ogni nostra rammemorazione e, insieme, la condizione che la rende possibile. In tal senso, se è vero che la consapevolezza del dover-essere della memoria è un compito etico che non si può non assumere, nel momento in cui si tenta di dare un senso al passato, facendocene una rappresentazione e in questo modo riconfigurandolo a partire dalle esigenze del presente, è anche vero che una tale consapevolezza non può non implicare, nello stesso tempo, il riconoscimento della necessità dell'oblio. Soltanto l'oblio è in grado di produrre quell'innovazione che è espressione della creatività umana, vale a dire della nostra capacità inventiva e costruttiva, e che tuttavia può realizzarsi sempre e solo sullo sfondo di una tradizione già data e strutturata.

Parole chiavi: Estetica; Arte moderna; Tradizione; Testimonianza; Scuola de Francoforte.

Against the complete Commercialization of the Art: The Function of the Modern Aesthetics

Abstract

Considering the images as witness equates to watch them as the place of an always non resolved tension between memory and oblivion, where the oblivion is the internal edge of any remembrance and, at the same time, the condition which makes it possible. In this sense, if it is true that the awareness of the «it must be» of the memory is an ethical duty which could not be not assumed. At the moment in which it is tried to give any sense to the past, making a representation of it and so reconfiguring it from the exigencies of the present it is also truth which such an awareness cannot give up implying the recognition of the necessity of the oblivion. Only the oblivion should produce that innovation which is an expression of the human creativity, i. e. of our

inventive and constructive, and which can be yet achieved only in front of a given and structured tradition.

Key-Words: Aesthetics; Modern Art; Tradition; Testimony; School of Frankfurt.

Dal dopoguerra a oggi si è assistito a una sempre più forte intensificazione dell'assimilazione e omogeneizzazione dell'arte nell'industria culturale e nello spettacolo. Di qui la necessità di chiedersi dove vadano oggi le pratiche artistiche, se esistano ancora spazi al di fuori dell'attuale processo di omogeneizzazione, o se dobbiamo piuttosto riconoscere che in genere gli stessi artisti non si vogliono porre al di fuori di questo processo, dal momento che è molto incerto che possano sopravvivere eventuali pratiche artistiche a esso esterne. È infatti indubbio che, se alla fine degli anni Sessanta e ancora negli anni Settanta, alcune neo-avanguardie mantenevano una qualche carica utopica, legata alla volontà di tenere ferma l'autonomia estetica, vale a dire la distinzione tra arte e realtà, dagli anni Ottanta in poi la produzione artistica appare in larga parte integrata nell'industria culturale, dove invece quella stessa distinzione viene annullata e dove, di conseguenza, sempre più l'arte è valutata come merce.

Si tratta allora di chiedersi se il periodo post-bellico sia soltanto una ripetizione passiva di momenti ed elaborazioni avvenuti prima della guerra, oppure se la neo-avanguardia agisca sull'avanguardia storica nei modi che soltanto nell'attuale società dello spettacolo vengono esplicitati. Non a caso, dopo i codici della rappresentazione classica e poi della figurazione, sono le stesse frontiere dell'arte in quanto tale a essere sistematicamente messe alla prova, e sono gli stessi canoni, che definiscono la nozione di «opera d'arte», a essere colpiti. Sempre più si assiste a un'estensione dell'arte al di là dei limiti che le sono assegnati dal senso comune. Questo assottigliamento della frontiera con il mondo ordinario conduce ad affermare sia che tutto è arte sia che tutti sono artisti; di qui la volontà di superare tanto la pittura da cavalletto, perno della concezione classica dell'arte, quanto la pittura astratta, perno del modernismo. Quello che ora abbiamo è un'appropriazione del reale attraverso oggetti industriali o presi dalla vita quotidiana. Trasgredendo la tradizionale separazione dell'arte rispetto alla quotidianità, tali passaggi di frontiera tra il mondo dell'arte e quello appunto ordinario, propri delle tendenze neo-dadaiste, non affermano la forza di questi oggetti decretandone la bellezza, bensì affermano la potenza dell'arte mostrandone la capacità di integrare anche ciò che le è estraneo. Un'altra via nell'estensione delle frontiere dell'arte consiste non più nel far entrare il mondo ordinario nel mondo dell'arte ma nello svuotare le opere del loro contenuto: è la tradizione che ha inaugurato Malevič con i suoi monocromi e che sarà ripresa, quarant'anni più tardi, sia dalla corrente minimalista, sia da Yves Klein con i monocromi degli anni Cinquanta.

Così, se l'Espressionismo Astratto americano è l'ultima grande espressione artistica dello spirito modernista, che si fonda sulla distinzione tra arte e vita, la Pop Art, invece, è uno dei movimenti che maggiormente ha contribuito alla dissoluzione dello spirito del modernismo e che, di conseguenza, ha dato inizio all'epoca nella quale ancora viviamo. Quello che più attrae Warhol è la serialità, sì che la ripetizione diventa uno degli elementi essenziali di quella che si può definire la sua estetica. E se Picasso è senza dubbio l'artista più importante della prima metà del XX secolo, in quanto ha rivoluzionato in modo profondo e liberatorio la pittura e la scultura, Warhol ha invece rivoluzionato l'arte in quanto tale.

Inoltre, Minimalismo e Pop Art si sono accostati a una modalità di produzione seriale che li avvicina, come nessun altro tipo di arte prima, al nostro mondo standardizzato di merci e immagini. L'astrazione non distrutto la rappresentazione; piuttosto, al culmine del modernismo, l'ha assimilata, mantenendola proprio nel momento in cui viene negata. Si pensi ai residui di referenzialità nelle prime composizioni di Kandinskij o nelle prime griglie di Mondrian: si tratta per entrambi non solo di definire l'astrazione ma anche di allontanarla dall'arbitrarietà. Inoltre, se l'astrazione tende solo ad assimilare la rappresentazione, la simulazione tende a sovvertirla, dato che può produrre un effetto di rappresentazione senza una connessione referenziale col mondo. Da questo punto di vista, la Pop Art potrebbe sembrare non tanto un ritorno alla rappresentazione dopo l'Espressionismo Astratto, quanto una svolta verso la simulazione, verso la produzione seriale di immagini, la cui relazione con gli originali è spesso attenuata, come si può vedere soprattutto nel lavoro di Warhol. Insieme alla pittura di simulazione nasce anche la scultura di artisti come Jeff Koons e Hain Steinbach, che hanno dato luogo a quella che è stata definita la «scultura come merce». E se la pittura di simulazione tende a ridurre l'arte a *design* e a *kitsch*, questo tipo di scultura tende invece a sostituire *design* e *kitsch* con l'arte. Per tutte queste ragioni, appare evidente l'importanza di ritornare alle riflessioni di Walter Benjamin e Theodor W. Adorno, che risultano di estrema attualità per la comprensione dei fenomeni artistici contemporanei, a dimostrazione della rilevanza che la loro estetica ricopre ancora oggi.

1. L'attualità del pensiero di Benjamin e Adorno

Quello che, a ben vedere, Benjamin vuole comprendere nel saggio sull'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, è la crisi dell'arte in quanto tale, che è quanto Adorno, all'inizio della *Teoria estetica*, definisce la fine dell'«ovvietà» dell'arte. La perdita di aura non è il prodotto dell'invenzione del cinema e della fotografia, quanto piuttosto del tramontare, nell'ambito artistico, di quelle idee di creatività, di genialità e di eternità, che caratterizzano l'arte propriamente auratica; il fatto è che l'arte, in quanto «rappresentazione», manifesta, sì, l'assoluto nel finito, ma proprio questo valore culturale si mostra sin dall'inizio impossibile a realizzarsi, dal momento che l'opera d'arte, non

che riuscire a conciliare in sé finito e infinito, umano e divino, temporalità ed eternità, ne testimonia piuttosto l'incolmabile distanza: l'opera d'arte, allora, è questa stessa tensione alla conciliazione, che però si rivela irrealizzabile. Comunque, sempre per Benjamin, il declino dell'aura non significa affatto la sua «fine»: c'è, sì, un declino dell'aura rispetto all'eternità e all'irripetibilità dell'opera d'arte, ma c'è anche un'aura più sfuggente, che si mostra nel «gioco degli sguardi» giacché, come lo stesso Benjamin sostiene nel suo saggio su Baudelaire, nello scambio di sguardi è implicita l'esperienza dell'aura; non solo, ma si può parlare di aura anche quando abbiamo a che fare con quel «risveglio» del quale ci parla la *Recherche* proustiana: qui l'aura è chiaramente uno stare tra il sonno e la veglia, tra un dentro e un fuori, tra una distanza e una prossimità.

È indubbio allora che l'arte contemporanea si presenti come un continuo oscillare tra la volontà di negare l'aura e, in altri momenti, la consapevolezza dell'impossibilità di farne a meno. Questo ci suggerisce di non intendere in modo lineare e irreversibile lo spostamento d'accento dal valore culturale dell'opera a quello espositivo; ed è proprio in corrispondenza a questo mutamento di funzione che emerge il ruolo politico dell'arte. Qui, allora, si aprono due possibilità: o la rivitalizzazione di categorie tradizionali in una estetizzazione della politica, oppure l'emancipazione dell'arte, intendendo con ciò quella sua politicizzazione che vede in termini appunto emancipativi il destino stesso dell'aura; in questo secondo caso, sottratta alla dimensione dell'*art pour l'art*, l'opera d'arte per principio riproducibile può raggiungere, nella dilatazione del suo valore espositivo, la forma finalmente emancipata e non assolutistica di un'effettiva autonomia. In questo quadro, è evidente che l'auraticità propria delle opere tradizionali viene a costituire solo uno dei momenti di una dinamica intrinsecamente storica delle trasformazioni che la nozione di aura subisce nel tempo.

Più in generale, il modo nel quale Benjamin affronta il problema dell'aura esclude che si tratti di una tesi relativa all'irreversibile scomparsa di quest'ultima, perché ciò comporterebbe la tesi conseguente relativa alla scomparsa della stessa arte nell'epoca moderna. È comunque vero che, nella nuova forma di immagini riproducibili, le opere d'arte perdono l'*hic et nunc* della loro origine, e un tale cambiamento si mostra innanzitutto nel modificarsi della dimensione percettiva: con la crisi dell'aura, abbiamo infatti in Benjamin il dilatarsi del polo espositivo dell'opera a scapito di quello culturale; l'opera, grazie alla sua esponibilità, si libera così della necessità di fissarsi in qualcosa di unico e di irripetibile, presentandosi come un'immagine tecnicamente riprodotta. In tal senso, ciò che viene meno con la riproducibilità tecnica, con la trasformazione cioè dell'opera nel multiplo di un'immagine, è proprio l'*hic et nunc*, ovvero la sua singolarità e irripetibilità, e di qui la perdita del suo valore di testimonianza storica. Comunque, l'aura delle opere d'arte non riguarda la loro essenza, bensì il modo del loro apparire: il decadimento dell'aura coincide, allora, con il decadimento di quell'apparenza nella quale appunto si offre l'aura stessa. Così, ciò che la riproducibilità tecnica fa scomparire nelle opere d'arte è quella dimensione di lontananza che conferisce alla loro apparen-

za il carattere di mistero. Da questo punto di vista, la definizione che Benjamin dà dell'aura come «apparizione unica di una lontananza per quanto vicina essa possa essere» nasce proprio in relazione a una dimensione percettiva, caratterizzata dalla dialettica incompontibile tra prossimità e distanza, tenendo sempre presente che nella distanza la cosa si sottrae a noi ma anche, nello stesso tempo, si impadronisce di noi. Insomma, per Benjamin, la fine del concetto tradizionale di arte coincide, sì, con la fine del concetto di aura, ma solo a patto che quest'ultima sia intesa esclusivamente come l'*hic et nunc* dell'opera.

Non a caso, per quanto riguarda la fine dell'arte tradizionale, è importante quello che Adorno scrive all'inizio della *Teoria estetica*, a proposito della perdita ovvietà dell'arte. Se oggi tale perdita include l'implicita premessa sulla «fine dell'arte», allora proprio una tale «fine» diventa componente essenziale di un'arte che non si dà più come evidente: ed è esattamente questo, per Adorno, il caso dell'arte moderna, dove proprio la nozione di forma, se per un verso rappresenta l'unico elemento capace di garantire una effettiva separazione tra arte e vita —come emerge dal modernismo—, per altro verso, le riconnette —come troviamo, esemplarmente, nell'opera di Beckett— mostrando, appunto in tale riconnessione, la fundamentalità del nesso che lega l'estetica all'etica.

Questa duplice funzione svolta dalla forma artistica è al centro della riflessione estetica di Adorno. Non a caso, sembra oggi indubbio che l'opposizione di cui egli parla tra arte moderna —caratterizzata dall'autonomia della forma e capace, con ciò stesso, di resistere ai processi di omogeneizzazione— e industria culturale —caratterizzata invece proprio dalla negazione dell'autonomia della forma e, di conseguenza, dal prevalere di tali processi di omogeneizzazione— sia stata superata all'interno di un contesto in cui i *media* sono diventati parte integrante di quel processo di globalizzazione che porta alle estreme conseguenze caratteristiche e modalità che lo stesso Adorno attribuisce all'industria culturale.

E se attualmente molte produzioni artistiche si pongono all'interno di un tale processo, ciò accade perché ci sono artisti che proprio così si propongono di svelare come ingannatorie quelle medesime forme di globalizzazione che vorrebbero invece apparirci come liberatorie. In questo modo, essi compiono un'analisi critica di fenomeni che sono generalmente presentati dai *media* come una realizzazione emancipativa e quasi utopica. Comunque, è lo sviluppo tecnologico che mette gli artisti di fronte a problemi che nessuno poteva prevedere negli anni Sessanta o Settanta. In particolare, è con l'avvento della modernità, tra il XIX e il XX secolo, che cominciano a manifestarsi alcuni tentativi di riformulazione dell'estetica classica, in corrispondenza di quei mutamenti sociali e di quelle scoperte tecniche che, come Benjamin mette in evidenza nel suo saggio del 1936, hanno aperto la via alla riproduzione delle opere e alla conseguente metamorfosi della politica stessa in spettacolo di massa. Alle esperienze auratiche dell'autenticità si sostituiscono, infatti, esperienze della distrazione, generate dal con-

sumo di opere riproducibili e fatte proprio per essere riprodotte. Benjamin intravede così il darsi di forme d'arte che non sarebbero state giudicate artistiche rispetto ai canoni del passato: in esse non resta più neanche il ricordo della contemplazione e del raccoglimento che associamo all'arte nel tempo del suo culto; non a caso, la maggior parte delle opere del nuovo tipo si rivolge alle masse. La religione dell' «arte per l'arte», che è al cuore del modernismo, è stata allora l'ultimo tentativo di salvare l'aura, sacralizzando le opere; di fatto, se oggi anche le opere auratiche hanno subito la legge della riproduzione, la conseguenza è che viviamo in un mondo senza aura, perché senza lontananza e senza memoria, e per ciò stesso senza tradizione.

Così, quando non c'è più che un continuo rinnovamento, è la moda a diventare l'unica scansione del tempo. La promessa dell'utopia di annullare un giorno il tempo diviene, in questo modo, una mera promessa di ripetizione; ma ciò significa che la moda non cessa di annullare il tempo, proprio perché quest'ultimo riparte con la moda seguente. Essa si ritrova dunque investita di una strana qualità: quella di produrre differenze in un mondo nel quale non ci sono più differenze. Non solo, ma il mondo della moda, che è anche quello della modernità, è il mondo dell'essenzialità dell'inesenziale: qui moda non significa l'irrompere del nuovo, bensì l'eterno ritorno del nuovo, vale a dire dello stesso. Del resto, l'arte contemporanea non solo riprende senza discontinuità temi, motivi e immagini della pubblicità – come appare chiaramente nella Pop Art e soprattutto in Andy Warhol –, ma è in particolare associata appunto con la moda: abbiamo a che fare con una produzione in costante rinnovamento, dove l'inevitabile immersione nel flusso del tempo mantiene l'illusione di un presente che non passa a forza di rinnovarsi. Da questo punto di vista, moda come continuo rinnovamento e dimensione spettacolare della produzione artistica contemporanea fanno tutt'uno. Non a caso, se nella *Dialettica dell'illuminismo* Adorno e Horkheimer collegano la cultura totalitaria della Germania nazista all'industria culturale degli Stati Uniti, nella *Società dello spettacolo* Guy Debord afferma che è proprio lo spettacolo a dominare l'Occidente consumista. Resta comunque il fatto che, se pure in modi diversi, è la distanza a costituire il vero enigma del soggetto e, nelle teorie moderne e post-moderne, essa è spesso considerata come destinata a dissolversi. Si tratta della perdita di quella distanza auratica sviluppata da Benjamin sempre nel saggio sulla riproducibilità: qui, infatti, la causa di tale perdita si può tra l'altro identificare nella pressione esercitata dalla pubblicità e dai film i quali, abolendo lo spazio della contemplazione, danno luogo a quelle esperienze della distrazione che sono generate, appunto, dal consumo di opere per principio riproducibili.

Più in generale, per quanto riguarda le riflessioni sulla modernità, troviamo due tradizioni: quella rappresentata dai tentativi dell'avanguardia di superare l'autonomia artistica – tentativi che Benjamin ha ripreso nelle sue tesi sull'*Opera d'arte* –, e quella invece che considera la modernità come centrata sul concetto di opera d'arte e basata sulla valorizzazione dell'autonomia artistica e in particolare della nozione di «forma»

–considerazione, quest’ultima, che trova in Adorno il teorico più significativo. Così, mentre per certi versi Benjamin teorizza un’arte post-auratica, Adorno vede nell’auto-nomia dell’opera, e quindi in un’arte in qualche modo ancora auratica, la stessa condizione di possibilità dell’arte nella società tardo-borghese. Inoltre, se l’aura ha le sue origini nel rituale dei culti, per Benjamin essa resta comunque la caratteristica fondamentale dell’arte dal Rinascimento in poi; questo significa che non è tanto la cesura tra l’arte sacra del Medioevo e quella profana del Rinascimento a risultare decisiva per la storia dell’arte, quanto quella che deriva dalla perdita dell’aura, intesa esclusivamente come *hic et nunc*, determinata appunto dalla trasformazione delle tecniche di produzione. In questo modo, per Benjamin, l’opera d’arte si va configurando come una formazione con funzioni completamente nuove, dove a poter diventare marginale è proprio la funzione artistica. Insomma, se la fine dell’aura fa tutt’uno con la fine della dimensione culturale dell’opera d’arte, questo implica il superamento della nozione di opera intesa come mero oggetto di contemplazione, dove a venir meno sarebbe proprio la connessione dell’estetica con l’etica.

Esiste tuttavia un’altra caratteristica dell’aura che Adorno mette in particolare evidenza, ovvero che l’aura non è solo «l’ora e il qui» dell’opera, bensì il rimandare all’*altro* della propria datità. Ciò significa che, al di là di una concezione dell’opera d’arte, e quindi dell’aura, come assolutamente altra dal mondo –concezione, questa, che potremmo definire «romantica»–, c’è, non soltanto in Adorno ma già nello stesso Benjamin, un concetto di aura che emerge proprio nel momento in cui l’opera, pur stando necessariamente all’interno del processo di mercificazione, rimanda al di là di se stessa. È quanto troviamo nel saggio su Baudelaire, dove appunto Benjamin tenta di mostrare come la dimensione auratica dell’opera poetica baudelairiana presupponga la rinuncia da parte dell’artista alla nozione di aura espressa dalla tradizione romantica. In questo senso Benjamin scopre, sì, nella forma poetica di Baudelaire, una empatia con la merce, ma questa si presenta come una procedura «omeopatica» attraverso cui parti della cultura della merce stessa sono usate per iniettare poesia contro la completa «infezione» operata dal mercato capitalista. Del resto, nel *Pittore della vita moderna* (1863), Baudelaire scrive che la modernità dell’opera d’arte consiste nel suo essere qualcosa di effimero, e quindi di irriducibilmente contingente, e insieme qualcosa di eterno, e quindi di immutabile. Troviamo così, già in Benjamin, un’estetica della negatività che sarà pienamente sviluppata da Adorno: nella *Teoria estetica* si sostiene, infatti, che le opere autentiche preservano l’umano che esse stesse sembrano negare; così la magia delle opere d’arte sarebbe legata a un’idea di umanità a volte spinta fino all’umanità, per non tradire la stessa idea di umanità, cioè per restare fedele all’utopia, vale a dire a quell’irriducibile alterità che coincide poi con la dimensione auratica. Sempre più nel corso della modernità l’artista, nel fare un’immagine, si pone la questione dell’immagine stessa, con la conseguente fine di una concezione riproduttiva dell’immagine. È proprio l’arte moderna, infatti, a consentire di interrogarci criticamente su quel concetto

convenzionale di immagine che si basa appunto sull'idea di riproduzione e che, di conseguenza, identifica il proprio senso col contenuto rispecchiato. A ben vedere, però, né l'arte antica né quella moderna sono comprensibili alla luce di questo modello, come del resto non lo sono mai state le immagini autentiche che, non a caso, sono sempre caratterizzate da una dimensione non riproduttiva bensì produttiva.

Il fatto è che Adorno vede nell'opera d'arte un doppio movimento: da una parte essa riconcilia in modo ideale, trasfigurato, ciò che nella realtà sociale resta diviso, inconciliato, dall'altra però la stessa opera denuncia come finzione tale conciliazione; è proprio questa, allora, la «funzione critica» che deve caratterizzare le vere opere d'arte, la cui forma è così negazione determinata del loro stesso «contenuto sedimentato». Non a caso, se molti artisti, oggi, rinunciano alla forma, intesa come «bella forma» –e dunque come espressione di un mondo riconciliato–, Adorno invece si rende conto che, se si rinuncia alla forma, e per ciò stesso alla dimensione auratica, l'opera finisce col cedere alla regressione generale, riducendosi così a prodotto dell'industria culturale. Questo dilemma è di fatto al centro di buona parte dell'arte contemporanea; in particolare, se oggi a venir meno è la funzione rappresentativa dell'arte, allora, sempre secondo Adorno, l'opera non rappresenta più il mondo frammentario e disgregato, ma la disgregazione è penetrata nella sua stessa forma, sì che quest'ultima non si offre più a noi come rappresentazione bensì come *testimonianza*. Di qui, non soltanto l'irrinunciabile dimensione etica dell'arte moderna che, proprio in quanto emerge dagli elementi formali dell'opera, è strettamente connessa a quella estetica, ma anche, per ciò stesso, l'esigenza adorniana di «salvare l'apparenza».

2. Tendenze degli ultimi decenni: dall'arte mercificata all'arte come testimonianza

Contrariamente al XIX secolo, dove non c'era che un solo «mondo dell'arte», la seconda metà del XX secolo vede la coesistenza di più mondi artistici. Il fatto è che la produzione artistica del XX secolo, lungi dal ridursi all'«avanguardia radicale», come affermano molti storici dell'arte, si presenta come plurale, dove due concezioni eterogenee dell'avanguardia coesistono con la tradizione delle «belle-arti». In questo contesto, la riflessione teorica di Nelson Goodman risulta particolarmente produttiva; egli ha fornito il quadro concettuale che permette di passare da un'arte dell'oggetto nello spazio a un'arte della rappresentazione nel tempo: in altri termini, dalla categoria delle opere «autografiche» (che esistono sotto la forma di un oggetto unico, non riproducibile senza la perdita di autenticità, come la pittura e la scultura) alla categoria delle opere «allografiche» (che esistono attraverso la serie indeterminata delle loro interpretazioni, o delle loro riproduzioni, come le opere musicali, teatrali, letterarie o cinematografiche). Ecco dunque in cosa consiste tendenzialmente il destino dell'arte contemporanea: una «allograficazione» dell'autografico, essendo le opere sempre meno

riducibili a un oggetto unico e sempre più equivalenti all'insieme aperto della loro attualizzazione. Nell'arte contemporanea il mondo ordinario gioca un ruolo tanto importante quanto il mondo dell'arte, dal momento che l'uno e l'altro partecipano al processo creativo; anche quando l'opera non presenta legami con il mondo ordinario, essa tende a integrare nella sua sfera di esistenza il contesto nel quale essa si trova creata e proposta al pubblico. Ci troviamo davanti così alla trasgressione della frontiera tra il mondo dell'arte e il mondo ordinario e, di conseguenza, alla perdita di quell'autonomia che era l'imperativo della concezione moderna dell'arte, come esemplarmente mostra la riflessione estetica di Adorno.

A caratterizzare il mondo dell'arte contemporanea è una mondializzazione che si è estesa non solo nei paesi di cultura occidentale ma in tutti i continenti, compresi i paesi emergenti. Questo mondo è divenuto, nel XXI secolo, «policentrico»: non è più dominato da un solo centro, o da due –Parigi e New York– ma da una pluralità di centri; dopo lo spostamento da New York a Londra negli anni Novanta, oggi sono la Cina, il mondo arabo, l'India, la Turchia, il Brasile che giocano un ruolo da protagonista. In breve, il mondo dell'arte contemporanea non si è solo internazionalizzato: esso si è universalizzato a misura che –paradossalmente– produce una cultura sempre più specialistica, dando vita a un piccolo «mondo mondializzato». L'irruzione nella sfera contemporanea di artisti provenienti da paesi che ancora negli anni Ottanta erano definiti periferici, corrisponde alla nascita di quella tappa del capitalismo integrale che successivamente prenderà il nome di globalizzazione. Le parole-chiave del mondo contemporaneo sono non a caso Multiculturalismo e Globalizzazione culturale; si tratta di affrontare queste nozioni da un punto di vista estetico e chiedersi come influiscano nel mondo delle *forme*, e nello stesso tempo di osservare l'ingresso ufficiale dell'arte in quello che è ormai il nostro mondo globalizzato e privo di grandi narrazioni.

L'arte moderna ha ampiamente accelerato il fenomeno della scomparsa dell'aura dell'opera d'arte: l'era della «riproduzione meccanica illimitata» ha effettivamente sollecitato quell'effetto para-religioso che Benjamin definisce, come abbiamo visto, «apparizione unica di una lontananza», proprietà tradizionalmente attribuita all'arte. Oggi il pubblico è sempre più preso in considerazione, come se ormai questa «apparizione unica di una lontananza» fosse fornita proprio dallo stesso pubblico. L'aura dell'arte non si trova più nel retro-mondo rappresentato dall'opera, né nella forma stessa, ma davanti a essa entro la forma collettiva temporanea che produce esponendosi. L'arte contemporanea opera dunque un dislocamento radicale rispetto all'arte moderna nel senso che non nega l'aura dell'opera d'arte, ma ne disloca l'origine e l'effetto, ed è per questo che la sua sfida è, per utilizzare la parola d'ordine baudelairiana, «Trarre l'eterno dall'effimero». Negli ambienti artistici si parla della fine della storia, della morte di Dio e della fine dell'arte, realizzando l'utopia di una perfetta fusione tra arte e vita. Intorno agli anni Novanta il mercato e l'utopia rivoluzionaria affondano simultaneamente, tanto che, sparita la grande «fantasia» degli anni Ottanta, il Concettualismo trionfa. L'arte

virtuale e la video-arte, che via via si impongono, terminano con la totale «evaporizzazione» della materia dell'opera, vale a dire con quanto Jean Baudrillard chiamerà «sterminio del reale». Dopo la morte simbolica dell'arte e la fine della storia così spesso evocate negli anni Ottanta, l'arte sembra essere ormai uscita dal tempo: non c'è più Rivoluzione né Progresso e al volgere del millennio l'arte contemporanea si presenta come un eterno presente.

Se il modernismo del XX secolo è stato un fenomeno culturale puramente occidentale, declinato in un secondo tempo da artisti del mondo intero, oggi va preso in considerazione l'equivalente globale, vale a dire che bisogna inventare modi di pensiero e pratiche artistiche adeguate alla globalizzazione. Se gli artisti, a qualunque latitudine, hanno oggi necessità di prendere in considerazione quella che sarà la prima cultura realmente mondiale, tuttavia ciò non avverrà nel solco della globalizzazione ma contro tale sviluppo che non è politico, bensì culturale ed economico. Affinché questa cultura emergente possa nascere dalle differenze e dalle singolarità, invece che allinearsi alla standardizzazione in corso, dovrà sviluppare un immaginario specifico e ricorrere a tutt'altra logica rispetto a quella che presiede alla globalizzazione capitalista. Se per il modernismo il «ritorno alle radici» significava la possibilità del riconoscimento radicale e il desiderio di un'umanità nuova, per l'individuo contemporaneo ormai non rappresenta altro che l'assegnazione a un'identità rifiutata o mitizzata, ma in ogni caso in un ruolo e in un quadro naturale. L'immigrato, l'esiliato, il turista, l'errante urbano sono pertanto le figure dominanti della cultura contemporanea; in questa prospettiva l'arte non viene definita come un'essenza che si tratterebbe di perpetuare, ma come una materia «gassosa» —per dirla Yves Michaud—, in grado di «riempire» le attività umane più diverse prima di solidificarsi nuovamente sotto la forma che ne costituisce la visibilità in quanto tale: l'opera.

Da parte sua l'arte contemporanea nasce nel caos culturale prodotto dalla globalizzazione e dalla mercificazione del mondo e, dovendo conquistare la propria autonomia nei confronti dei diversi modi di assegnazione identitaria, resiste alla standardizzazione dell'immaginario e fabbrica circuiti e modi di scambio fra i segni, le forme e i modi di vita. Gli anni Novanta rappresentano rispetto agli anni Ottanta l'esaltazione del precario contro il solido. Il sogno universalista e progressista che ha governato i tempi moderni è a brandelli, e da questo sgretolamento nasce oggi una nuova configurazione del pensiero, che non procede più per grandi insiemi teorici totalizzanti ma per costituzione di arcipelaghi; raggruppamento volontario di isole messe in rete al fine di costituire un'entità autonoma, l'arcipelago è la figura dominante della cultura contemporanea. Se intendiamo «ripensare il moderno» all'inizio di questo secolo, occorre affrontarlo a partire dalla globalizzazione, considerata nei suoi aspetti economici, politici e culturali. La globalizzazione offre un'immagine complessa del mondo, frammentata da particolarismi e frontiere politiche, pur formando un'unica zona economica, una distesa che gli artisti odierni percorrono producendo forme che vengono incastonate in reti o linee.

All'inizio degli anni Novanta una nuova generazione artistica, con caratteristiche proprie, si è imposta nei musei e nelle gallerie più importanti del mondo. Dopo la pittura e la figurazione tipiche degli anni Ottanta, tale generazione ha bruscamente cambiato direzione di marcia e spostato la propria attenzione dai valori cromatici e narrativi agli aspetti concettuali e contestuali, diventati elementi generativi delle opere di questi anni. Nonostante la perdita di centralità dell'oggetto, la forma rimane un elemento essenziale per un certo numero di artisti, e va inoltre sottolineato il progressivo interesse di questi ultimi per gli aspetti temporali intesi come caratterizzanti la contingenza dell'accadere: tale rapporto tra forma e temporalità conferma l'attualità della riflessione estetica di Adorno. Anche in questa importanza assegnata al fattore temporale si può leggere una sostanziale continuità di idee tra alcuni artisti attuali e le avanguardie storiche, con la differenza che l'arte non deve preparare o annunciare un mondo futuro, dal momento che è «oggi» che elabora modelli di universi possibili.

La dissoluzione totale dell'arte nella realtà porta a compimento la morte dell'arte, della storia e di Dio, instaurando una sorta di presente eterno e assoluto. La modernità si fondava sull'idea di evoluzione permanente, di cambiamento globalmente positivo delle cose, illusione che trova il suo rifugio nel concetto di «progresso»; il processo di rinnovamento era senza fine, si credeva al genio, all'artista *voyant* e precursore, mal compreso e oscuro. La contemporaneità è quel movimento per il quale non c'è più passato né avvenire ma soltanto il presente, configurandosi così come l'ideologia del disinganno. L'arte contemporanea riduce ogni oggetto allo stato mercantile togliendogli la sua aura, la sua identità e il suo carattere essenziale, essendo ormai diventata un capitale invisibile, un bene immateriale che bisogna amministrare e ristabilire. In questa dimensione temporale, tra il passato e il futuro, l'arte deve mettere in dubbio la realtà arbitraria costruita dai media, mostrando –per dirla ancora con Adorno– lo scarto che sussiste tra il virtuale presentato e il reale che non può che essere trasposto e così svelato. Più in generale oggi si assiste a un rovesciamento tra realtà e rappresentazione: le rappresentazioni, invece di venire dopo la realtà, come riproduzioni di quest'ultima, ora la precedono e la costituiscono; in tal senso, si può dire che i nostri desideri «reali» sono strutturati e indotti dalle immagini della pubblicità. Così, alla fine del XX secolo e all'inizio del XXI, troviamo l'assenza della realtà stessa, che si ritira dietro lo schermo illusorio dei *media*, venendone totalmente assorbita. Di qui quella condizione simulacrale che è un mondo di multipli senza originale; è quanto troviamo nelle produzioni artistiche degli ultimi decenni le quali, perduta la dimensione del mondo e insieme dell'«altro», fanno tutt'uno con lo spettacolo.

Questa indistinzione viene esplicitata negli anni Ottanta, quando artisti come Jeff Koons mettono direttamente sullo stesso piano opere d'arte e merci, tanto da vedere nella merce-feticcio e nella celebrità mediatica i sostituti dell'opera d'arte auratica. Nel compensare la perdita d'aura dell'opera d'arte e dell'artista con il falso incanto della merce e della celebrità, viene portata alle estreme conseguenze la tesi di Benjamin. In-

somma, si può parlare a partire dagli ultimi due decenni del Novecento di una vera e propria «svolta reazionaria»: contro il modernismo si assiste alla ripresa di vecchie forme come la pittura a olio e la scultura in bronzo, col risultato dell'abbandono del mondo dell'arte nelle mani del mercato come mai prima era accaduto. Al di là di un'autonomia dell'opera che implica appunto paradossalmente la sua struttura di merce, secondo Adorno l'autonomia, oggi, è relativa soltanto alla forma, il cui tratto distintivo è quello di dire e disdire contemporaneamente: solo così l'opera può evitare di cadere all'interno dell'industria culturale. Del resto, è proprio in contrasto a una tale estetica dell'autonomia che sorgono, negli anni Venti, sia quei movimenti dell'avanguardia che hanno lo scopo di integrare arte e vita, sia un'estetica della riproduzione tecnica, alla quale faranno seguito nel dopoguerra, come s'è detto, l'industria culturale e la società dello spettacolo. Il rifiuto dell'autonomia dell'opera d'arte caratterizza sia alcune delle avanguardie storiche, sia soprattutto le neo-avanguardie della seconda metà del Novecento –come la Pop Art e il Minimalismo. Tuttavia, nei due casi, il rapporto arte-vita appare invertito: se infatti Duchamp, e con lui il Dadaismo, porta l'oggetto della vita quotidiana nel contesto artistico, al contrario, dalla Pop Art a Koons passando per il Minimalismo, si porta l'azione-installazione artistica nel contesto quotidiano, nell'intento di creare una sorta di cortocircuito tra la finzione e la realtà, e quindi tra l'arte e la vita.

Comunque, la perdita della differenza tra oggetto artistico e oggetto comune, con la conseguente rinuncia alla forma artistica e quindi alla sua autonomia, sono caratteristiche che giungono all'arte attuale attraverso la mediazione delle neo-avanguardie della seconda metà del Novecento e, insieme, attraverso l'industria culturale. Non a caso, i *mass media*, sempre più nel passaggio dal secolo scorso a quello attuale, si sono appropriati delle tecniche delle neo-avanguardie. Le stesse provocazioni artistiche rientrano nel circuito commerciale, dal momento che sono inserite in una dimensione di spettacolarizzazione; la conseguenza è che, se il sogno dell'avanguardia era quello di redimere la vita per mezzo dell'arte, ora, a partire dagli anni Ottanta, è l'arte stessa, o meglio la rappresentazione, a farsi vita, nel momento stesso in cui l'opera ha rinunciato alla forma. È quanto, non a caso, troviamo nei *reality show* di oggi, come anche nel tentativo di Koons di fare della sua vita un'opera d'arte, il che significa rinunciare alla vita per l'arte, e insieme pensare che si possa *presentare* la vita senza più *rappresentarla*. In generale, si può dire che le neo-avanguardie sono caratterizzate da un'evoluzione in senso sempre più mimetico-naturalistico, portando così alle estreme conseguenze la tradizione artistica del realismo. Invece, per un altro tipo di avanguardia, quale l'Astrattismo, una delle caratteristiche più rilevanti è stata la pretesa di raggiungere l'Assoluto, ossia il Senso, nell'opera intesa come totalmente separata dalla vita.

Se nell'estetica tradizionale il «buon gusto» ha un ruolo centrale nel suo essere legato al piacere visivo, invece Duchamp parla di «indifferenza visiva», connessa all'assenza di un «piacere estetico», con la conseguenza che la scelta del *readymade* implica una «asso-

luta anestesia». Comunque, a ben vedere, mentre Duchamp esprime un nichilismo radicale, Warhol invece rende esplicitamente un tributo al mercato dell'arte, divenendo così un precursore di ciò che oggi è diventato la norma. Negli ultimi anni, infatti, il cinismo artistico-commerciale e l'esasperazione del «mito dell'artista», del quale Warhol è stato nel suo tempo uno dei massimi esponenti, hanno raggiunto uno sviluppo fino ad allora inimmaginabile, come mostrano le opere-operazioni di Jeff Koons e di Damien Hirst. Insomma, il fattore economico, oggi, svolge indubbiamente un ruolo importante nel processo di destabilizzazione dell'arte. Del resto, è anche vero che sempre più l'artista, se vuole ottenere l'attenzione dei *media*, deve essere in grado di «fare notizia». Quello che caratterizza il nostro mondo è il fatto che il pluralismo nell'arte, vale a dire il riconoscimento di una coesistenza di diversi modi di intendere la produzione artistica, è ora reso impotente dal «mercato dell'arte» il quale prescrive, esattamente come la moda, ciò che è appunto «di moda» nell'arte.

Più in generale, si può dire che la riconnessione tra arte e vita è avvenuta precisamente attraverso la cultura dello spettacolo, che ha da tempo assimilato gli strumenti dell'avanguardia, riprendendo sia le «ripetizioni» delle neo-avanguardie, sia la cultura industriale: il risultato è una revisione della nozione stessa di «valore estetico» e, insieme, appunto, una eliminazione dell'aura. Se infatti prendiamo in considerazione un *readymade* di Duchamp, come per esempio lo scolabottiglie del 1914 presentato come opera d'arte, ci accorgiamo che, in questo caso, è esattamente il valore estetico dell'opera, e con ciò stesso la sua autonomia, a essere messo in questione, dal momento che in un contesto borghese il valore artistico dipende invece proprio dall'autonomia dell'oggetto, cioè dalla possibilità di separarlo dal mondo. In questa prospettiva, se la maggior parte dei *readymade* di Duchamp propone la sostituzione degli oggetti di valore d'uso con gli oggetti di valore estetico e/o di scambio/esponibilità – uno scolabottiglie al posto di una scultura, appunto – i *readymade* di Koons, invece, suggeriscono che tutti questi valori (estetico, d'uso, e di scambio/esponibilità) sono ora assimilati dal valore di scambio del segno. In altre parole, essi lasciano intendere che noi desideriamo e consumiamo non tanto merce in genere, ma merci con una marca precisa, e questa passione per il segno, questo feticismo del significante, regola anche la nostra percezione dell'arte: desideriamo e consumiamo «i Koons», non l'opera in sé, sì che, mentre questo artista aumenta di valore sul mercato, la stessa cosa succede per le merci che egli produce. Insomma, Koons porta a compimento quanto già Benjamin aveva predetto: il bisogno culturale di compensare la perdita dell'aura dell'arte con la «falsa attrattiva» della merce e del personaggio famoso. Nelle opere di Koons, insomma, a emergere è una totale assenza di quel senso critico, e insieme di quella ironia, che invece caratterizzano le opere d'arte della modernità adornianamente intesa. La conseguenza è che quello che nelle opere moderne, sempre in senso adorniano, si presenta come «negazione» della realtà quale essa è – di qui, appunto, la sua dimensione utopica, e insieme auratica –, nelle opere di Koons, e in quelle di molti altri artisti attuali, si presenta

piuttosto come una dimensione «affermativa» nei confronti del reale, tanto da tradursi in una piatta accettazione dell'esistente.

Così, in contrapposizione a quella dimensione ancora iconica ed epifanica che caratterizza alcune avanguardie dei primi del Novecento –in modo esemplare l'Astrattismo– oggi, in molte produzioni artistiche contemporanee, la pretesa di trovare il Senso nell'opera fa di questa non già un'icona bensì un vero e proprio «idolo»: non c'è alcun rimando, alcun «di più», alcuna «epifania», tutte dimensioni queste che invece avevano a che fare con la nozione di aura. In questo caso, infatti, a essere negata è ogni dimensione rappresentativa in nome di una presenza che, nel suo darsi come assoluta, pretende di esaurire ogni senso. Rispetto dunque all'iconicità dell'Astrattismo dei primi decenni del Novecento, e all'iconoclastia dell'Espressionismo Astratto americano, che ha in Jackson Pollock il maggiore rappresentante –e nel quale la forma è messa in questione fino ad arrivare a quell'informe che è l'opera ormai identificata con un *work in progress*–, tendono ora a prevalere opere che si offrono a noi come autentici idoli, nel paradosso di una dimensione mimetico-naturalistica che finisce col negare, di fatto, ogni funzione rappresentativa. Qui, ormai, arte e industria culturale fanno tutt'uno: è quanto troviamo prima in Warhol e poi in Koons, per i quali l'immagine, non che rappresentare qualcosa d'altro da sé, è essa stessa ciò che rappresenta, riproponendosi così come l'origine della concezione realistica.

In Benjamin la questione dell'aura è posta nell'ordine della reminiscenza, come se ci fosse in lui la consapevolezza che le opere del Novecento richiedono di essere comprese, senza più utilizzare quelle categorie che erano legate al mondo religioso. Del resto per Benjamin, come abbiamo visto, conferire l'aura a un oggetto artistico significa conferirgli la capacità di guardare; Benjamin dunque non dà ragione né al «sonno» del mito né alla «veglia» della ragione illuministica, ma si affida a quel «risveglio» che considerava essere il punto di partenza della *Recherche* proustiana; è una tale supposizione che sembra permettere il superamento delle contraddizioni che caratterizzano in particolare l'Astrattismo: di fatto, un richiamo filosofico, religioso o ideologico da parte di un artista –da Kandinskij a Pollock, da Malevič a Reinhardt, da Mondrian a Newman– spesso ha troppo rapidamente sedotto la critica, inducendola a privilegiare eccessivamente la dimensione della spiritualità a detrimento di quella sensibile, alla quale invece è sempre connessa in modo necessario l'artisticità dell'opera; il che, del resto, accade in modo evidente anche negli artisti sopra citati, benché il carattere «astratto» della loro produzione possa far ritenere che in essa si assista a un primato dell'intelligibile sul sensibile, e dunque dello spirito sulla materia. A ben vedere, però, quel medesimo richiamo non costituisce affatto una chiave interpretativa per l'opera di un artista, dal momento che questo agisce in un ordine di realtà plastica, di lavoro formale, che deve essere interpretato innanzitutto per la sua produttività e incidenza nel tempo: esso deve essere inteso perciò nella sua capacità di apertura euristica, e non come l'espressione di una volontà programmatica.

Oggi, in particolare, a rivelarsi sicuramente importante e produttiva è quella funzione dell'immagine che possiamo definire di «testimonianza», intendendo con ciò un'immagine appunto che, nella consapevolezza dell'impossibilità di ogni pretesa di esaurire il reale, e insieme di manifestare l'Assoluto, può essere interrogata come attestazione di quanto non si lascia mai completamente tradurre in immagine. Testimoniare, infatti, è raccontare ciò che è impossibile raccontare del tutto e, da questo punto di vista, non si può non sottolineare la stretta connessione fra il tema della testimonianza e quello della memoria. Si tratta infatti di serbare nella memoria, strappandolo all'oblio, tutto ciò che appartiene alla finitezza dell'essere umano: la sofferenza, il dolore, la morte; tutto ciò, insomma, che di fatto non riceve né una parola finale né una redenzione definitiva. È qui che ritroviamo il tema della «sofferenza inutile», della quale si parla nei *Fratelli Karamazov* di Dostoevskij, e insieme il tema del «dover ricordare» di cui parla, sempre in quest'opera dostoevskijana, Alëša Karamazov sulla tomba del piccolo Il'juša. Nello stesso tempo, è anche vero che la memoria è custodita *dalle e nelle* immagini, che non sono una rivelazione assoluta, ma un sapere senza fine, cioè un dire qualcosa che non si può mai dire del tutto: è quanto rende le immagini sempre incompiute e, in quanto tali, si può dire che non c'è in esse né resurrezione né redenzione. Ma soprattutto l'immagine non è più disvelamento della verità e dell'assoluto, ed è per questo che l'arte moderna richiede che si guardi nelle immagini ciò di cui esse sono appunto testimonianza e memoria. In questo senso, Adorno fa della «immersione spietata» nella negatività, del fatto cioè di assumere senza compromessi l'atomizzazione radicale della vita e la distruzione dei punti d'appoggio tradizionali, fino alla distruzione delle forme ereditate, la sorgente stessa della vitalità delle grandi opere della modernità, quali quelle di Kafka, di Joyce, di Beckett e della «Nuova Musica», ed è quanto in tempi più recenti ritroviamo nella produzione di artisti come Anselm Kiefer e Antoni Tàpies.

Che l'immagine valga allora come testimonianza significa che il tentativo di dire l'indicibile è un compito infinito, ed è per questo che la questione dell'immagine è parte integrante della questione etica. Ciò implica il fatto che nell'immagine, non essendoci –come s'è detto– alcuna compiutezza, non si dà nemmeno alcuna pacificazione nei confronti del reale. Da questo punto di vista, considerare le immagini come testimonianza equivale a vederle come il luogo di una tensione sempre irrisolta tra memoria e oblio, dove l'oblio è il limite interno di ogni nostra rammemorazione e, insieme, la condizione che la rende possibile. In tal senso, se è vero che la consapevolezza del dover-essere della memoria è un compito etico che non si può non assumere, nel momento in cui si tenta di dare un senso al passato, facendocene una rappresentazione e in questo modo riconfigurandolo a partire dalle esigenze del presente, è anche vero che una tale consapevolezza non può non implicare, nello stesso tempo, il riconoscimento della necessità dell'oblio. Soltanto l'oblio, infatti, è in grado di produrre quell'innovazione che è espressione della creatività umana, vale a dire della nostra ca-

pacità inventiva e costruttiva, e che tuttavia può realizzarsi sempre e solo sullo sfondo di una tradizione già data e strutturata.

BIBLIOGRAFIA

- TH. W. ADORNO, *Teoria estetica*. Torino: Einaudi, 2009.
C. BAUDELAIRE, *Il pittore della vita moderna*. Milano: Abscondita, 2015.
W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino: Einaudi, 1977.
G. DEBORD, *La società dello spettacolo*. Milano: Baldini & Castoldi, 2013.
G. DI GIACOMO, *Malevič. Pittura e filosofia dall'Astrattismo al Minimalismo*. Roma: Carocci, 2014.
– *Fuori dagli schemi. Estetica e arti figurative dal Novecento a oggi*. Roma-Bari: Laterza, 2015.
– *Arte e modernità. Una guida filosofica*. Roma: Carocci, 2006.
N. GOODMAN, *I linguaggi dell'arte*. Milano: Il Saggiatore, 1976.
M. HORKHEIMER; TH. W. ADORNO, *Dialettica dell'illuminismo*. Torino: Einaudi, 1966.
Y. MICHAUD, *L'arte allo stato gassoso*. Roma: Idea, 2007.

Giuseppe DI GIACOMO
Università La Sapienza-Roma
Giuseppe.Digiacomo@uniroma1.it

Article rebut: 20 de gener de 2016. Article acceptat: 18 de juliol de 2016